

TONÁLIS VÁLASZ-MOTÍVUMOK PALESTRINA MŰVEIBEN

AVASI BÉLA

Mindazok a kifejezési eszközök és törekvések, melyek az európai többszólamú műzenében a kezdet-kezdetétől évszázadokon át, nemzedékről-nemzedékre tökéletesedtek: első csúcspontjukat a 16. század kórusművészetében érték el. A tonális válasz-motívumok legkorábbi példáira a 15. század utolsó harmadában működő németalföldi mesterek kvint-imitációiban bukkanhatunk. JOSQUIN késői műveiben már nagy számban és sokféleképpen alkalmazta ezt a különös utánzási formát. A 16. század muzikusaira az ő alkotóművészete volt legnagyobb hatással, s a századforduló táján meginduló kottanyomtatás első évtizedeinek kiadványaiban is leggyakrabban az ő nevével találkozunk. Tulajdonképpen csak a század második felében virágkorukat élő mesterek alkotásai szorították ki JOSQUIN műveit a gyakorlatból.

Az emberi énekhangból fakadó dallamosság polifóniájának legegységesebb stílusú, klasszikus mestere PALESTRINA, akinek műveiben kristálytisztán ötvöződnek a modális zene többszólamúságának törvényszerűségei. Annak vizsgálata tehát, hogy PALESTRINA imitációs-művészetében hogyan élnek és hogyan fejlődnek tovább a tonális válasz-jelenségek, a történeti folyamatosság szempontjából is elkerülhetetlenül szükséges és tanulságos.

Korunk legkiválóbb PALESTRINA-kutatója a dán KNUD JEPPESEN (1892—1974), akinek „Ellenpont” tankönyve magyar nyelven is olvasható.¹ Könyvének előszavában külön hangsúlyozza, hogy munkájának alapjául a „PALESTRINA-stílus törvényszerűségeit” tekinti. Lapozzuk fel tehát e tankönyvet ott, ahol a tonális válasz és PALESTRINA-stílus kapcsolatáról esik szó!

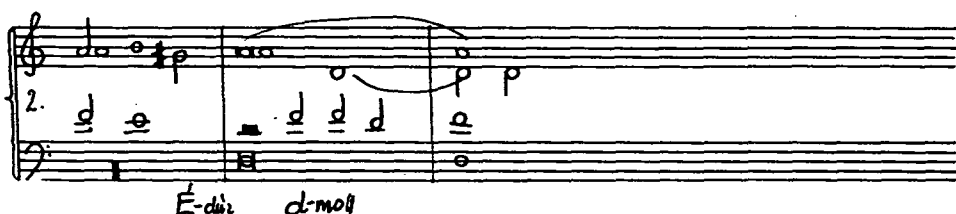
Az imitációról szóló fejezetben (a 158—159. lapokon) ezeket olvashatjuk: „Tonális az az imitáció, amely utánzáskor különös gonddal ügyel a hangnem érvényesítésére és megtartására, tehát pl. feltétlenül dominánssal válaszol a tonikára, vagy megfordítva...” Ez a definíció a barokk dúr-moll zene funkciós jellegű tonális válaszaiból leszűrt következtetés. A folytatásban meg is jegyzi JEPPESEN, hogy „a tonális imitáció főleg a 17. és 18. században volt divatos, BACH és HÄNDEL zenéjében egyenesen ez a norma.” Ez utóbbi kijelentés túlzás, mert BACH és HÄNDEL fűgáiban hozzávetőlegesen egyenlő arányban található tonális és reális imitáció. A tonális válasz, mint „norma” talán PACHELBEL fűgáira jellemző.

A továbbiakban JEPPESEN kijelenti, hogy „... a 16. században viszont előnyben részesítették a témák reális megválaszolását...”, majd „...néhánykor azonban tonális imitációval is találkozunk, mint például PALESTRINA négyszólamú *Surge, propera* kezdetű motettájában...”

A proposta *a-d'* felugró kvartjára a riposta *d-a* felugró kvinttel válaszol. A dór modus szempontjából tehát az 5—8 főkvart ugrást az 1—5 főkvint ugrás utánozza. (A számjelzéseket a népzene tudományban szokásos módon alkalmazzuk. A főkvart és főkvint elnevezés BÁRDOS LAJOS-tól származik.)



A motetta 3. és 4. szolamában a tonális válasz megismétlődik. A három, ill. négy szolam együtthangzásában azonban korántsem érezzük a domináns-tonika kapcsolatot.



A basszus belépése előtt *E*-dúr akkordot hallunk, vagyis a felső szolamok a „domináns dominánsát” hangoztatják. Mégsem domináns akkord következik, hanem plagális szekundfordulattal (plagális álzárattal) a tonikai *d*-moll akkord. Tipikusan modális jelenség! A 16. század polifóniája elsősorban szolamokban gondolkodik: a *gisz-á* funkciós vonzást csak az alt szolamban érzékeljük, de az *á* hang nem alaphangja, hanem kvinthangja az akkordnak.

JEPPESSEN az ún. „Gyakorlati feladatok” példáit „részint gregorián, részint PALESTRINA-tól kölcsönzött motívumokból” állította össze. A kétszolamú imitációk közül csak a frig modus példájában találunk tonális választ (a 164. lapon). Ehhez lapalji jegyzetben hozzáfűzi, hogy a „többeszolamú” frig hangnemben a *h* hang tekintendő dominánsnak, nem pedig a gregorián zenében szokásos *c* hang. E példában is a modus 5—8 főkvart ugrására válaszol az 1—5 főkvint ugrás.

A tankönyv harmadik tonális választ a misetételek elemzése közt (a 233. lapon) találjuk. Itt PALESTRINA „Dies sanctificatus” miséjének II. Agnus Dei tételében az ion modus 5—8 főkvartjára felel az 1—5 főkvint. Azonban az ugrásokat követő hangközök is eltérnek egymástól: a 8— $\sharp 7$ kis szekundot 5—3 kis terc utánozza. JEPPESSEN azonban egyik jelenséget sem érdemesíti megemlítésre.

A JEPPESSEN könyvében közölt tonális válaszok közös tulajdonsága, hogy a szolamok a főkvart, ill. főkvint ugrással kezdődnek. Az ilyen jelenséget MORLEY angol zeneszerző és teoretikus (1557—1602 k.), mint a fuga szerkesztésmódjának megkülönböztető ismertető jegyét emeli ki a kánonnal szemben.² Az ő példájában is a ion modus 5—8 főkvart ugrására az 1—5 főkvint ugrás válaszol, s megjegyzi, hogy a cantus firmus kvart ugrását utánzó kvint ugrás a fuga tipikus válasza; a kánonban a válasz nem lehetne egy hangközzel sem nagyobb, sem kisebb, mint ahogyan a cantus firmusban elhangzott. A modus, hangnem érvényesítéséről, megtartásáról szó sem esik.

A modális kor zeneszerzői a tételek, formai egységek hangnemi felépítését meg lehetősen szabadon kezelik. A kezdő módusból sem az imitációk rész-kádenciáinak, sem pedig a tételt záró kádenciának módusára nem lehet következtetni. Az imitációk tonális válasz-motívumai inkább melodikus fogantatásúnak tűnnek, vagy éppen a szólamok helyes együtthangzását célozzák, mintsem módus-meghatározók lennének.

— . — . —

Mivel a témakezdő főkvint ugrás és az ezt utánzó főkvart ugrás (ill. ugyanezek fordított sorrendje is) a tonális válasz legfeltűnőbb jelensége, először azokat az imitációkat vizsgáljuk meg, amelyekben a proposta kvint vagy kvart ugrással indul. PALESTRINA műveiben az ilyen meglehetősen gyakori, s a felugró kvint kezdésből jóval több van, mint az alászálló kvint ugrásból.

A témakezdő kvint ugrás többnyire reális választ kap, az ilyen reális válaszok BACH fűgaiban sem ritkák. A dór módus főkvint ugrását utánozhatja az eol, vagy akár a mixolid módus főkvint ugrása. A mixolid főkvintjére többnyire a ion főkvintje válaszol, és viszont. Akad olyan imitáció is, amelynek reális válaszaiban három módus főkvint ugrását is megtalálhatjuk, mint pl. az ötszólamú *Missa secunda* Hosanna-tételében, ahol a kezdő alt szólam eol főkvint (5—1) ugrását három szólamban a dór, az ötödik, a basszus szólamban pedig a mixolid főkvint ugrása utánozza.

Néhány imitációban a reális és tonális válasz-jelenség együttesen is előfordul. A *Salvum me fac* mise Hosanna tételében az első szólam dór főkvintjét a második szólamban az eol főkvintje utánozza, a negyedik szólamban a dór módus 1—5 ugrása már tonális választ kap az ötödik szólam *V—1* ugrásában.

Érdekes módon keveredik két módus válasz-jelensége a *Chiare, fresche* madrigál a Quarte volte jelzésnél kezdődő imitációban. Az első három szólam kezdő ugrása a dór módus szempontjából: 1—5, 1—4 és 4—8. A második és harmadik szólam egy-máshoz viszonyítva a mixolid módus tonális választ mutatja, mert a dór 1—4 kvart mixolidben *V—1* főkvart, a dór 4—8 kvart mixolidben 1—5 főkvint.

Két módus tonális választ foglalja magába a *Nigra sum* mise Credo tételének imitációja, ahol

| | |
|------------------|----------------------------|
| dór módusban | <i>V—1</i> -re 1—5, majd a |
| mixolid módusban | 5—8-ra 1—5 felel. |

Ha a témakezdő kvint ugrást ellentétes irányú kvint vagy kvart ugrás követi, gyakran előfordul, hogy az első reális, a második tonális választ kap. A *Gabriel archangelus* mise Kyrie tételében a

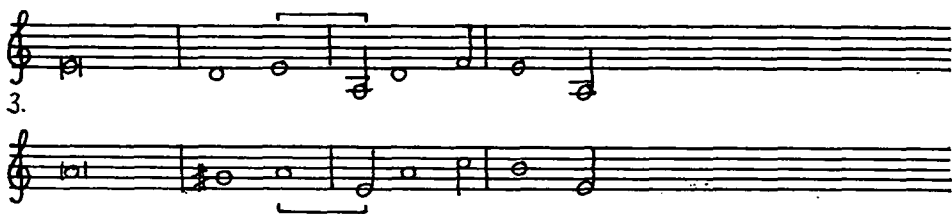
dór módus 5—1—5 ugrásaira 9—5—8 a válasz, amelyben a 9—5 kvint ugrás az eol módus főkvintje. A mise Benedictus tételében az

eol módus 5—1—4 ugrásaira 8—4—8 ugrások válaszolnak. A szólamok második ugrása dór módusban tonális válasz *V—1*-re 1—5 felel. (Hasonló jelenséget észlelünk a Pro defunctis mise Kyrie tételében ion és lid módusok keretében.)

A barokk fűgákban gyakori, hogy a tonális válasz jellegzetes kvint, ill. kvart ugrásait tövidebb-hosszabb hangszeres figuráció előzi meg, mely többnyire pontos választ kap. Hasonló, de vokális fogantatású figurációk PALESTRINA témáiban is találhatók.

Az *Énekek éneke* „Laeva ejus” szövegrészénél a főkvint, ill. főkvart ugrások előtt felső váltóhangos motívum található:

mixolid módusban 5—6—5—1-re 1—2—1—*V* felel.



Alsó váltóhangos motívummal kezdődnek a *Magnificat* egyik imitációjának szólamai:

Eol modulusban 5—4—5—1-re 8—#7—8—5 felel.

Idézetünk modális jellegzetessége, hogy az *é* hang alsó váltóhangja nem alterált (a frig modulusban nincs diézis az *é*—*f* kis szekund hangköz miatt). A témát záró főkvint ugrásra már reális kvint ugrás felel.

Trichord hangkészletű motívumok előzik meg az *In semiduplicibus maioribus* (II.) mise Glória tételében a ion modulus tonális választ: ahol 1—2—3—1—5-re V—VI—#VII—V—1 felel.

A dór modulus tonális válasza vendégként szólal meg a „Peccatum, peccavit Jerusalem” szövegű imitáció frig környezetében.



Az előző tételt a frig modulus kádenciája zárja le. A proposta a frig 5. fokú hangjáról indul, s négy hangnyi motívum után a dór modulus főkvart ugrását énekli. A frig alaphangján kezdődő proposta a motívumot pontosan utánozza, a dór főkvartra a dór főkvint ugrásával válaszol. Az imitáció frig kádenciába torkollik.

Nem egy imitációban a tonális válasz jellegzetes ugrásait kvint hangterjedelmű motívumok, akkordfelbontások, kvint ugrások reális válaszai előzik meg. A *Gaude, quia mernisti* kezdetű motettában a proposta eol pentachordnyi szekundmenetét, majd főkvint ugrását a dór modulus pentachordja és főkvint ugrása kvinttel mélyebben pontosan utánozza, s csak ezután kerül sor a dór modulus főkvart—főkvint tonális válaszára: 5—6—7—8—9—5—8-ra 1—2—#3—4—5—1—5 felel.

Az *Ave Maria* mise „Crucifixus” szövegének imitációjában a terc és kvint ugrások pontos utánzását követi csak a tonális kvart ugrás kvint ugrás eltérés.

Dór modulusban 7—5—9—5—8-ra #3—1—5—1—5 felel. A proposta, ill. riposta kezdő hangjai lid modulusra utalnak.

Előfordul azonban az is, hogy az ellentétes irányú főkvint, ill. főkvart ugrások közül mindkettő tonális választ kap. Az *O regem coeli* Kyrie tételének kezdetén dór modulusban 5—1—5-re 1—V—1 a válasz.

A *Gabriel archangelus* mise Sanctus tételében viszont a dór modulus ellentétes irányú főkvart ugrásait utánozzák a dór főkvint ugrásai:

1—V—1-re 5—1—5 a válasz.

Az eddig közölt példáinkban a tonális válaszok kvint, ill. kvart ugrások formájában valósultak meg. E két hangköz a hangnem alaphangjától, vagy a hangnem kvinthangjától számított oktáv hangközt bontja két aszimmetrikus részre

$I-8$ között $I-5$ -re $5-8$, ill.
 $V-5$ között $V-I$ -re $I-5$ felel.

Az ugrások sorrendje és iránya természetesen más is lehet. A főkvint, ill. főkvart ugrások képezik a tonális válasz alapmotívumát (α -variánst), a dallamokban ezek a legfeltűnőbbek, sokan csak az olyan imitációt tartják tonálisnak, ahol a szólamokban a főkvint, ill. főkvart ugrás formájában van jelen.

A tonális főhangok kölcsönössége azonban akkor is megmarad, ha e kvint, ill. kvart intervallumok kisebb hangközökre bomlanak. A főkvint és főkvart „felezése” pl. a következő variánsokat eredményezi:

pl. dór modusban $5-\flat 3-I$ -re $8-7-5$ a válasz (β -variáns)
 vagy $5-\flat 3-I$ -re $8-6-5$ a válasz (γ -variáns)

A kérdés-felelet sorrendje, s a hangközök iránya természetesen itt is fordított lehet.

A tonális válaszokban gyakran az α -variáns főkvint, főkvart ugrásaihoz kapcsolódnak a β -, ill. γ -variánsok hangközei.



Mindkét példánkban a dór modus $\alpha + \beta$ -variánsai találkoznak.

5/a: $I-5-\flat 3-I$ -re $5-8-7-5$ ill.,
 5/b: $5-8-7-5$ -re $I-5-\flat 3-I$ felel.

E fordulatok megtalálhatók BACH „A fuga művészete” c. művében is.

A β -variáns hangközei néha megelőzik a főkvint, ill. a főkvart ugrást.



Idézeteinkben a dór modus

6/a: $5-\flat 3-I-5$ hangközei $8-7-5-8$ hangközök, ill.
 6/b: $I-VII-V-I$ hangközeire $5-\flat 3-I-5$ hangközök felelnek.

Az α -variánshoz kapcsolódó γ -variáns hangjai sokszor kívül esnek a főkvint, ill. főkvart hangterjedelmén.



7/a: dór modusban $1-5-\flat 6 \dots$ -re $V-1-\flat 3 \dots$ ill.

7/b: ion modusban $5-8-10 \dots 5$ -re $1-5-6 \dots 1$ felel.

A 7/a idézetben a γ -motívum nem vezet a tonális főhangok újabb kölcsönös válaszához. A 7/b példában a riposta második főkvint ugrása már reális válasz. Idézetinkhez hasonló dallamfordulatok a barokk fűgákban sem ritkák.

Arra is van példa, hogy a γ -variáns hangközei megelőzik az α -variáns ugrásait. A *Descendit angelus Dei* mise Kyrie (1.) tételében a

ion modus $5-3-1-5$ hangközeire $1-VI-V-1$ hangközök felelnek.

Két modus tonális válasz-motívumai keverednek következő idézetünkben.



Az ion modus γ -variánsában $V-VI \dots 1$ -re $1-3 \dots 5$ felel, majd a líd modus főkvint ugrását a líd modus főkvart ugrása utánozza.

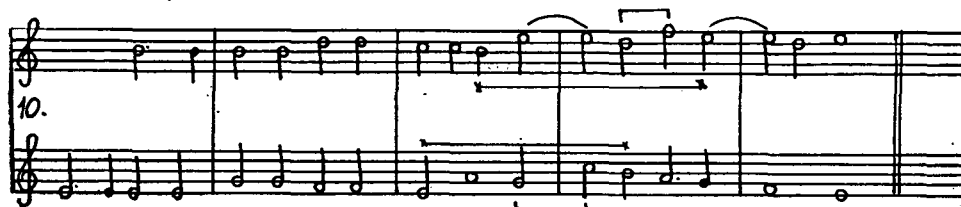
Számos imitációban a tonális válasz-jelenséget csak a β -, vagy a γ -variáns hangközei alkotják. A β -variáns motívumai többnyire ereszkedő jellegűek. Gyakoriak a „vendég” modusok β -variánsai, vagyis amikor az imitáció szólamainak kezdő hangjai és a tonális válasz-motívumok más-más modust jeleznek.

A tonális válasz β -variánsaiban a két szólam szekund-terc hangközökben tér el egymástól. Némiképpen ritka e motívumok hangközeinek további felbontása, pl.:



Dór modusban $1-1-VII \dots V$ -re $5-4-\flat 3 \dots 1$ felel. Idézetünkben a β -variáns szekundlépése prim- és szekund lépésre a tercugrás szekund lépésekre bomlott.

A következő imitációban a proposta szólamának hosszabb pontos utánpótlását a tonális válasz β -variánsának különleges motívuma követi.



Frig modusban 1... $\flat 3$...5-re 5...7...8 felel. Képletünkben a β -variáns jellegzetes hangjait tüntettük fel. E hangok közé azonban olyan hangok ékelődtek, melyek a két szólam szokásos terc-szekund eltérését kvart-terc eltéréssé módosították:

az 1—4— $\flat 3$ — $\flat 6$ —5-re 5—7—7— $\flat 9$ —8 utánpótlás a $\flat 3$ — $\flat 6$ kvart 7— $\flat 9$ terc hangközökben különbözik. A válasz-motívumok át is törik a főkvint, ill. főkvart hangterjedelmét.

A β -variáns kétféle motívuma követi egymást az *Inviolata* mise „Qui sedes ad dexteram Patris” imitációjában. Ion modusban V... $\sharp VII$ —1—1— $\sharp VII$...V-re 1... $\dots 3$ —5—4—3...1 felel.

PALESTRINA tonális válaszaiban a γ -variáns motívumai gyakoribbak, mint a β -variánsoké. A motívum hangközei inkább felfelé haladnak, mint lefelé. Vendégként főleg az eol modus γ -variánsai térnek el az imitációk kezdő hangjaival jelzett modusoktól, s a tonális válasz-motívumok folytatása is igen szerteágazó lehet: a szólamok frig, dór, mixolid és ion modusok felé tarthatnak.

Következő idézetünk a 9. kottaábrán bemutatott β -variáns „ellen”-példája.



Dór modusban 5—5—6...8-ra 1—2— $\flat 3$...5 válaszol. Itt a γ -variáns 5—6 szekundlépése bomlik prím és szekund lépésre, majd az 1— $\flat 3$ terc hangköze szekundokra.

Már a 7/a—b kottapéldánkban tapasztalhattuk, hogy a γ -variáns hangközei át-törnek a főkvint, ill. főkvart hangterjedelmét.



Eol modusban 5— $\flat 6$...1-re 8— $\flat 10$...5 a válasz.

A γ -variáns kétféle motívumát találjuk az *Alma redemptoris* mise „Pleni sunt” imitációjában. Ion modusban 5—6...8...6—8...5-re 1—3...5...3—4...1 a válasz.

Következő idézetünk tonális válasza mindhárom variánst egyesíti.



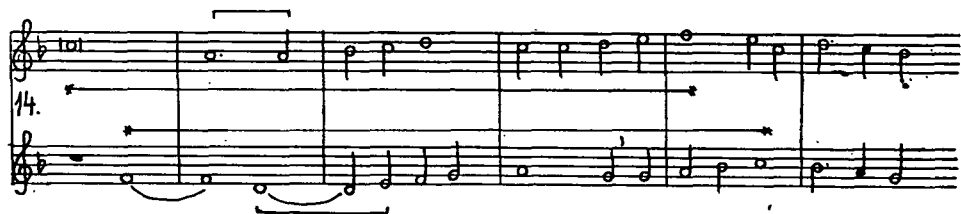
Eol modusban 1— \flat VI—V-re 5— \flat 3—1 felel, γ -motívum,

majd V—1 főkvarttra 1—5 főkvint, α -motívum,

végül 1—1—VII...V-re 5—4— \flat 3...1 a válasz, β -motívum.

Gyakori jelenség PALESTRINA imitációiban, (később a barokk fúgákban is), hogy a β -, de főként a γ -variáns motívumát nem követi a szólamokban a tonális főhangok kölcsönös válasza.

A β - és a γ -motívumokban közös a modus 3. fokú hangja, amelyre vagy a 7., vagy a 6. fok válaszol, vagy viszont. Elég ritkán ugyan, de megtörténik az is, hogy a 3. fokra a 6. fok is és a 7. fok is felel, azaz a 3. fokú hang ismétlésére szekundlépés a válasz, vagy viszont.



Ion modusban 5—3—3...8-ra 1—VI— \sharp VII...5 a válasz. A riposta a kvint imitációból szinte észrevétlenül, a dallam megtörése nélkül csap át kvart utánzásba. Idézetünkben tulajdonképpen két imitáció rejlik. Az első imitációban a proposta 5. fokú kezdő hangjára a riposta 1. fokú hanggal válaszol, a tonális főhangok második találkozására a második imitáció csúcshangjaiban megy végbe.

Hasonló válasz-típus található a *De beata virgine* mise „Et ex Patri natum” imitációjában, ahol mixolid modusban 5...3—3...1-re 1...VI—VII...V a válasz.

A ritkább variánsok közé tartozik az a tonális imitáció, amelyben a főkvartt alsó, vagy felső terc ugrását a főkvint alsó vagy felső kvart ugrása utánozza, vagy viszont.



15/a: dór modusban $I-VII-V$ -re $5-4-I$, ill.

15/b: líd modusban $V-VI-I$ -re $1-2-5$ felel.

Az utánzás reális és tonális elemei keverednek akkor, ha a proposta főkvart ugrását hangismétlés követi, melyet a riposta kvart ugrással (tehát pontosan) és szekund lépéssel (tehát eltéréssel) utánoz.



Mindkét példában $5-8-8$ -re $1-4-5$ felel, a 16/a-ban az eol, a 16/b-ben a mixolíd modus szerint. Ha a szólamkezdő kvart ugrások reális válaszáatól eltekintünk, akkor a második hangtól kezdve a kvintrokon dór, ill. ion modus tonális válaszának γ -variánsát észlelhetjük.

16/a: dór modusban $(2)-5-5-6...8$ -ra $(V)-1-2-3...5$ felel, ill.

16/b: ion modusban $(2)-5-5-6...8$ -ra $(V)-1-2-3...5$ felel.

Következő idézetünkben a „második” modus tonális válaszában az γ -variáns motívumát a β -variáns motívuma követi.

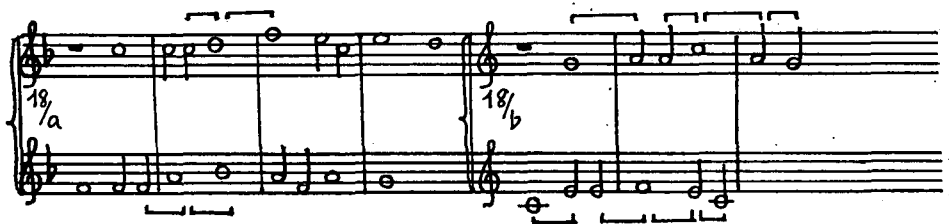


A ion modus értelmezésében $5-8-8$ -ra $1-4-5$ felel,

a líd modus szerint $(2)-5-5-6...8-\sharp 7...5$ -re

$(V)-1-2-3...5-3...1$ a válasz.

Tonális válasz-jelenség csak akkor alakulhat ki, ha a kezdő vagy az utánzó szólam legalább kvint ($1-5$) hangterjedelmű. A proposta $1-4$ kvart hangterjedelmű dallamát a riposta a felső ($5-8$), vagy az alsó ($V-I$) főkvart hangjaival pontosan utánozhatja. Mégis előfordul, hogy PALESTRINA ilyenkor is eltér a reális választól, és a γ -, vagy (ritkábban) a β -variáns motívumát halljuk a riposta szólamában.



Mindkét idézetben ion modus szerint

18/a: 1—3—4—3—1-re 5—6—8—#7—5, ill.

18/b: 1—3—4—3—1-re 5—6—8—6—5 felel.

A pontos utánzás természetesen rosszul alkalmazott disszonanciákhoz vezetne, s így elképzelhető, hogy az együtthangzás törvényei is hatnak az imitációk eltérő dallamaira.

— . — . —

A modális zene szólamainak dallamai a gregoriánból erednek, vagy legalábbis a gregorián dallamok törvényszerűségeit követik. A gregorián zene elmélete a modusokat nemcsak szerkezetük, hanem hangterjedelmük szerint is osztályozza. A dallamok hangkészletét általában oktáv hangterjedelmű sorral ábrázolták. Az ún. autentikus sorok ambitusa az alaphang fölötti oktáv: 1—8, a plagális soroké az alaphangot átölölő oktáv: V—5. A modus-párok alaphangja megegyezik és az alaphang fölött lévő pentachord: 1—5 is közös. Ez a pentachord mind az autentikus, mind pedig a plagális oktávot két, aszimmetrikus részre bontja, melyeket az

1—5, 5—8, ill. 1—5. V—1 képletekkel

jelezhetünk. A modus-párok 5—8, ill. V—1 tetrachordja természetesen azonos szerkezetű.

A modális zene korai szakaszában a kvint-imitációk szólamai a modus-párok pentachord, ill. tetrachord hangkészletéhez igazodtak. A kvart hangterjedelmű témák pontos utánzása nem okozott gondot, hisz az 1—4 tetrachord dallamfordulatait akár az 5—8, akár az V—1 tetrachord hangjai hangközről-hangközre követhették. Ha azonban a téma a pentachord teljes kvint hangterjedelmét kitöltötte, akkor a válaszbán a dallamot valahol megváltoztatták, s a proposta egyik intervallumát a riposta szekundával kisebb intervallummal utánozta. Az is előfordult azonban, hogy a proposta a modus-párok tetrachord részében mutatta be a témát, s ekkor a riposta a pentachord kvint hangterjedelméhez igazodva, a téma egyik hangközét szekundával nagyobb hangközzel imitálta. Az ilyen imitációkban a modusok alaphangját (1.) vagy oktávját (8.) a modus 5., ill. V. fokú hangja utánozta, és viszont.

A fejlődés későbbi szakaszában a hexachord, vagy nagyobb hangterjedelmű témák kérdés-válasza a modus-párok autentikus, ill. plagális sorának hangjaiból épült, sok részletükben azonban megőrizve a kvint-, ill. kvart ambitushoz igazodó jellegzetes dallam-fordulatokat, hangköz-eltéréseket. A többszólamú zenében az autentikus-plagális megkülönböztetés átszármazott a szólamok egymáshoz való viszonyára, s az autentikus-plagális modus-párok helyébe, ahol az lehetséges volt, a kvint-rokon modusok léptek. Így kristályosodott ki PALESTRINA-idéjére már a modusok *lid-ion-mixolid-dór-eol-frig* kvint-rokon rendje.

Témánk szempontjából a barokk stílus zenéje két döntő vonásban tér el az előző korszak muzsikájától: a vokális polifóniát háttérbe szorította a hangszeres többszólamúság, a modális hangnemek világát pedig felváltotta a dúr-moll tonalitás.

Hangszereken nagy hangterjedelmű, gyors mozgású, kromatikába hajló, nagy és különös ugrásokkal tarkított, bonyolult ritmusú dallamokat lehet megszólaltatni. A hatféle modus helyébe lépett kétféle hangnemi szerkezet egyfelől leszűkítette a dallamfordulatok jellegzetes módzatait, másfelől az egyre több hangrendszert meghódító dúr-moll tonalitás lehetővé tette a melodikai jellegzetességek többféle megvilágítását.

A modális világ zenéje két, kvintrokon diatónikus hangrendszer hangjaiból építkezett: törzshangokból és az 1 b előjegyzésű rendszerből. A zenei anyag vagy egy rendszeren belül maradt, s modusról-modusra vándorolt, vagy rendszert váltott, s a kvinttel mélyebb, vagy a kvinttel magasabb modulusokban folytatta útját.

A dúr-moll hangnemű dualizmusban a rendszeren belüli mozgásnak csak kétféle módja volt: dúr hangnemből a párhuzamos mollba, vagy moll hangnemből a párhuzamos dúrba. Kitágult viszont a hangrendszerek világa: BACH „*Wohltemperiertes Klavier*” c. műve például tizenkét féle diatónikus rendszer dúr, ill. moll hangnemében mutatja be prelúdiumait és fűgáit.

A modális zene kétféle hangrendszere azonban a gyakorlatban szinte eggyé olvad össze. A b hang, mely tulajdonképpen az 1 b előjegyzésű rendszer hangja, gyakori vendége a törzshangos rendszernek, sőt sok esetben egyenrangú társa a törzshangoknak. PALESTRINA műveinek alapvető hangkészlete olyan nyolcfokúság, melyben a törzshangos diatónia b hanggal, az 1 b-s előjegyzésű diatónia esz hanggal bővül. Ezt a nyolcfokúságot számtalan melodikus fordulat, és a szólamok együtthangzásában, a harmóniakban megnyilvánuló törvényszerűségek bizonyítják.

A modális kvint-imitációban a szólamok azonos (nyolcfokú) rendszeren belül maradnak, egyazon hangrendszer modulusai válaszolnak egymásnak. A barokk fűgákban a dux a tonika hangnemét, a comes a domináns hangnemét képviseli: e két azonos szerkezetű hangnem azonban két különböző hangrendszer tagja, C-dúr fűgában pl. a tonika hangneme a törzshangos, a domináns hangneme az 1 kereszt előjegyzésű diatónia része. A modális kvint imitáció kezdő szólamait modulus-határ, a barokk fűga kezdő szólamait hangrendszer-határ választja szét. Ezek a határvonalak azonban bizonyos hangkészletű témák esetében alig, vagy sehogys sem észlelhetők. Dúr hangnemben pl. a tonikai hangon, ill. a domináns hangon induló hexachord szerkezetileg megegyezik és rendszeren belül marad. Moll hangnemben azonban már a domináns hangnem 2. foka eltér a tonika hangnemétől.

Ha a barokk fűga témája (dux) a domináns hangon kezdődik, akkor a comes válasza a tonikai főhangról indul. Pontos utánzás esetén a comes csakhamar a subdomináns hangnembe kerül. Erre azonban igen kevés példa akad, mert az 5. fokon kezdődő témákat szinte mindig tonális válasz követi. Ilyenkor a tonális válasz tehát megakadályozza a hangrendszer-változást, s biztosítja, hogy a fűga az alaphang tonálisának rendszerében maradjon. A modális zenében az alsó kvint-imitáció nem okoz gondot, hisz a kvinttel mélyebb modulus is a kezdő modulus hangrendszerének tagja.

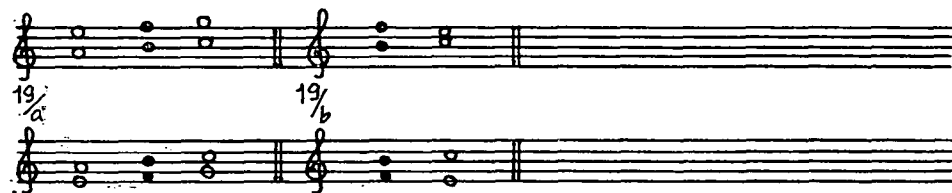
Ha a barokk fűga témája (dux) a tonikai főhangon kezdődik, akkor a comes a domináns hangról indulva válaszol. A pontos utánzás ebben az esetben a domináns dominánsának hangnemébe vezethet. Ilyenkor a comes záró szakaszában visszamoduláló fordulatokat találunk. Ezek némelyike a tonális válaszok motívumaira emlékeztetnek, vagy éppen azonosak velük. A téma pontos utánzásától azonban sokszor már a válasz kezdetén is eltér a comes, s ebben az eltérésben a dux domináns hangját tonikai főhanggal utánozza. A barokk (majd a barokkot követő többi zenei stílus) tonális válasza tehát a tonális főhangok kölcsönös utánzását, a tonika-domináns viszony pontos rögzítését jelenti a témák kezdeti szakaszában. Bizonyos esetekben ez együtt jár a hangrendszer megváltozásának megakadályozásával.

A modális zenében a tonális válaszmotívumoknak sem hangnem rögzítési, sem rendszerben tartási szerepük nincs. A barokk kor előtt (a népzeneben is) a tonális válasz a dallamvariálás különös esete, amelyben az oktáv egységbefoglaló, összetartó erejének, valamint az oktávot aszimmetrikusan kettébontó kvint és kvart hangközöknek meghatározó szerepük van.

A modális többszólamúságban a tonális válasz-motívumok eltéréseinek összhangzási okai is lehetnek, helyesebben talán, — a szólamok melodikája és együtthangzása kölcsönösen hatottak egymásra.

A tonális válaszok β - és γ -variánsainak terc-szekund eltérései többnyire a főkvint-főkvart részei. Szerepük azonban néha jelentősebb, mint a főkvint-, ill. főkvart ugrások, ez utóbbiak ugyanis a β -, ill. γ -motívumok folytatásában reális választ is kaphatnak, ill. adhatnak. Gyakran előfordul az is, hogy a β , ill. γ -variánsok után nem következik be a tonális főhangok kölcsönös válasza, ilyenkor a β - és a γ -motívumok nem tonális főhangjai, mint helyettesek, átveszik a második tonális főhang funkcióját. Ez a jelenség a ion és az eol modulusokban, tehát a dúr és moll hangnemek „őseiben” a leggyakoribb.

A diatónia tercokon modulusai közül az ion-eol moduspárnak különleges helyzete van. A két modulus főkvint, ill. főkvart hangközei ui. közrefogják a diatónikus hangrendszer karakterisztikonját, a szűk kvint, ill. a bő kvart hangközt. (19/a)



A többszólamú zenében a szűk kvint, ill. bő kvart disszonanciák többnyire a diatónikus kis szekund irányában oldódnak terc, ill. szext hangközre. (19/b) E terc, ill. szext hangközők az ion, ill. az eol modulusok alaphangjára épült dúr, ill. moll hármashangzat részei.

A kvint-, ill. kvart-imitációkban a diatónia karakterisztikonját alkotó hangok egymást szűk kvint, ill. bő kvart távolságból utánozzák. A ion modulus β -, ill. az eol modulus γ -variánsának motívumai a szűk kvint, ill. bő kvart utánzást elkerülik, s helyükbe a tiszta kvint, ill. tiszta kvart utánzást létesítik. A szűk kvart, ill. bő kvart utánzás diatónikus környezetben azt is lehetetlenné teszi, hogy kis szekund lépésre kis szekund lépés feleljen. Az ion modulus β -, ill. az eol γ -variánsok kis szekund-kis terc eltérései után a dallam további kis szekund fordulata már pontos választ kaphatnak.

A tonális válasz az oktáv-aszimmetrikus „felezéséből” származik. A szűk kvint és bő kvart oktáv-felezése kevésbé aszimmetrikus, sőt ha e hangközők enharmóniáját figyelembe vesszük, akkor itt — bizonyos megfontolással — pontos felezésről van szó. A reális választ a tonálistól a pontos utánzás különbözteti meg. Egy-egy hang szűk kvint, vagy bő kvart utánzása mind a reális, mind pedig a tonális válasz tisztaságát zavarja. A tonális válaszban a dúr β -, ill. a moll γ -variánsok motívumai e tisztaság megóvását célozzák. Talán ezzel magyarázható, hogy a β - és a γ -variánsok önállósult formában, a tonális főhangok kölcsönössége nélkül is, jellemző motívumai a tonális válaszoknak.

A kottapéldák forrásai

- 1—2. Surge, propera amica mea... motetta
3. Magnificat: Quia fecit mihi magna (IV.—4.)
4. Lamentationum Hieremiae prophetae
- 5/a. Missa „Vestiva, colli”... Kyrie I.

- 5/b. Missa „Spem in alium”... Et ascendit...
- 6/a. O beatum virgum ... motetta
- 6/b. Missa „Panis quem ego dabo”... C edo
- 7/a. Ricercare I.
- 7/b. Justitiae Domini... offertorium (21.)
- 8. Ricercare IV.
- 9. Missa (LXIII.—44.) ... Et in spiritum sanctum
- 10. Missa „Sine nomine”... Et in terra
- 11. Missa „Salvum me fac”... Qui propter nos homines
- 12. Missa „De feria”... Agnus Dei II.
- 13. Missa „Sine nomine”... Glória
- 14. Missa „Brevis”... Pate omnipotentem
- 15/a. Magnificat: Et misericordia (I.—1.)
- 15/b. Magnificat: Quia fecit mihi (V.—4.)
- 16/a. Missa Herodes spiculatore... motettea
- 16/b. Confirma hoc Deus... offertórium
- 17. Deficient peccatores... motetta
- 18/a. Missa „Descendit angelus”... Kyrie II.
- 18/b. Missa „Repleatur os meum”... Qui tollis

Irodalom

- [1] JEPPESEN, KNUD: Ellenpont. A klasszikus vokális polifónia tankönyve. Fordította: ORMAY IMRE (Bp. 1974.)
 - [2] MORLEY, THOMAS: A Plain and Easy. Introduction to Practical Music. (1597). London.)
- Az idézett részeket
MANN, ALFRED: The Study of Fugue (New York, 1965.) könyvéből vettem.

TONALE ANTWORTMOTIVE IN DEN WERKEN VON PALESTRINA

BÉLA AVASI

Der Autor der vorliegenden Studie hat die Melodiewendungen der tonalen Antworterscheinungen von Palestrina's Imitationen ausgewählt und systematisiert. Im Zusammenhang mit den Varianten weist er auf die Charakteristika der modalen Musik und vergleicht die in der Tonart enthaltenen Eigenheiten der Modi und der Musik in Dur-moll. Als Zusammenfassung wird festgestellt, dass die tonalen Antworterscheinungen in der Welt der Modi in erster Linie auf melodische und harmonische Ursachen zurückzuführen sind, während sie in den Barockfugen die Einheit und Bewahrung der Tonalität erzielen.

ТОНАЛЬНЫЕ ОТВЕТЫ—МОТИВЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПАЛЕСТРИНЫ

БЕЛА АВАШИ

Автор статьи из имитаций Палестрины выбрал и классифицировал мелодичные обороты тональных ответов-явлений. В связи с вариантами указывается на характерные особенности модальной музыки, сопоставляются звуковые качества модусов и музыки дурмолей. В качестве итогов автор устанавливает, что тональные ответы-явления в мире модусов сводятся, в первую очередь, к мелодическим и гармоническим причинам, в то время как в фугах барокко они предопределяют единство и сохранение их тональности.